

## 劇団について 時事的な漫想 : 論文

著者	島田, 健, [シマダ, ケン]
雑誌名	龍南
巻	2 1 8
ページ	4 3 - 5 4
発行年	1931-06-25
その他の言語のタイトル	劇団について 時事的な漫想 : 論文
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2298/7027">http://hdl.handle.net/2298/7027</a>

# 劇團について

——時事的な漫想——

島 田 健

世界資本恐慌の嵐の前に、吾が國の劇團が如何なる影響を蒙るであらうか、と云ふ事は、一般に興味のある問題であつた。そして人々は、過去の週期的恐慌時代の例があつただけに、演劇の世界だけは、比較的その影響が少くないであらうと、思ひもし云ひもしてゐたのであつたが、昨年に於ける松竹の帝劇合併、そしてそれによる大松竹劇場トラストの完成によつて、更に一層深刻化されて、この恐慌の嵐の中に吹きこまれるに至つたのである。それ故に、劇團當事者は、今の主義を抛つて、俳優の俸給二割減を斷行するに至つた。

この期にあたつて、われわれに問題を提出したのは、猿之助一派を擁立する優志會の松竹脱退、大部屋連中の生活上の問題から意識されてなされた團結、及び、舞臺裏に働く人々の勞働組合加入運動のそれであり、且つ、これらの事件に傷つきながらも——いや、滅亡すると云はれながらも、劇界の王者の地位にある歌舞伎劇の存亡の問題である。

『ただ自由にやつてみたい、自由に芝居をやつてみたい、こういふ念願よりほかはないのである』そして『もちろん、今迄の芝居道にも、悪い方面だけがあつたのではない。いゝ方面もあるのであるけれども、悪い方面も確にあるので、この悪い方面を革新するのが、今度の運動の目的である』且つ『今迄の歌舞伎が、どうも一般大衆にびつたりこない所があつたのを、びつたりくるやうにしたい』のであるし『觀客によるこんでいただける芝居、面白い芝居を提供したいのである』(改造、二月號)と猿之助は、彼ら一派の運動の直接の動機を明にしてゐる。

これで、明確に理解されるやうに、猿之助一派の場合は、その目的は、ただ、現代に適應した芝居、自己の藝術的要求をみたしてくれるやうな芝居を、やらうと云ふのにすぎない。猿之助一派の運動にたいして、餘りにも左翼的な見解をとらんとした一部分の人々の誤解を一掃して、猿之助は決定的に云ふ『世間では、われわれの運動を、反松竹運動だとか、大松竹を向ふに廻して戦つてゐると云ふ風に言つてゐるけれども、決してさうではない。それは結果論である。われわれが運動した結果が、さういふ結果になることはあつても、われわれの當初の目的はそこにあるのではない』と。

そして彼は、『今度の運動は、勿論、私獨りの意志で動いたのではない。春秋座の座員一同の意見で動いたのである。私獨りが、どうこうと云ふのではない。皆の意見が期せずして一つの運動に導いたのである』とこそ、云つてはゐるが、春秋座の演劇運動は、幹部級の自由主義的要求と大部屋級の政治經濟的要求の結合——頭部は自由主義的、足部はプロレタリア實際運動的である二部分に、分けて考ふべきであることを忘れてはならない。かくの如き對立した要素の一つに結合したのは、ただ、松竹トラストをはれて、自らをたて、事をやらう、さうしたなら自己の要求——二つの異つた要求ではあるが——が、みたされるであらうと云ふ『期せずして一つの運動に導いた』唯一つの描象的——たよりないものでさへある——な共通の動機からにすぎないやうに、思はれるのである。もちろん、その間には、時代の力——殊に、重大なのは、左翼劇團の存在の影響が大であると、みるべきであらう。

さて、かくの如き演劇の革新的な企ては、決して今に始つた事ではないのであつて、これまで、いくたびも、人々が失敗してきてゐるのである。元來、新興の劇團が、没落的傾向をとるべく餘儀なくされるに至つた主なる原因は、どこにあつたであらうか。それは、明治四十年代の新劇運動と同様に、何時も研究室的な態度を脱してゐないのと、人生的な含蓄を持つ劇術を持つてゐなかつたと云ふ點に、あるやうに思はれるのである。概念そのもののやうな劇術——熱と意氣さへ持つてゐれば、何人でも出来るやうな劇術をもつて觀客にのぞむ、と云つたやうな所に、大きな錯誤があつたと思ふの

である。（勿論經濟的原因もあるにはあつたが）自ら立場が異つてゐるためでもあらうが、左翼演劇家ビスカートルは、『藝術をはなれろ！だ、それが全部だ、』とさへ主張した時があつた。

元來、演劇は第一步に於いて面白くなくてはならない。みるものの心をとらへて、放さないと言ふことが大切である。然し、この點から考へてみると、今度の猿之助一派には、われわれは強く期待してゐるやうに思ふのである。

何故であらうか。それは、かれらが歌舞伎の技術を持つてゐるとともに、その傳統を清算して更生しようと努力してゐるからである。（注目すべきことには、春秋座の『アジャの嵐』は、築地小劇場の『アジャの嵐』よりも、芝居としてはずっと面白いものであつたと云はれてゐることだ。思想の動向は次の問題である！）この特色——有利ですらあるこの特色をもつ春秋座が、新大衆劇を以つてその演目選定の標語としたことは無論正しいことである。凡そ如何なる劇當事者も、一番期待をかけてよびかけてゐるのは、新しい大衆であるであらうから……。それ故に、大切なことは、『新しい大衆は何を求めてゐるか——如何なる方面に動いてゐるか』と云ふことを究知することである。このことを究知し得てはじめて新大衆劇の進むべき道も判然としてくるであらう。されば春秋座が上演するに當つて撰らんだ演目の中には、首肯し得られるものもあるのである。

試みに、第一回、第二回の上演目録を記してみよう。

1.『アジアの嵐』（十一幕三十場）——高杉光吉、山村七之助脚色。

2.『踊試合』（八場）——貝郷飄冠者作、杵屋佐吉作曲。

これは、猿之助の主役鼻彦が、數人を相手に踊り抜くのである。

3.『河童又介』（二幕）——長谷川伸作。

——以上第一回興行——

1.『ウイリアム・テル』（四幕十一場）——高田保改修。

2.『悪太郎』（一幕）——岡村柿紅作、杵屋佐吉作曲。

これは所作事である。

3.『白鳥の歌』（一幕）——山村七之助改修。

これは、チエホフ原作。それを、わが歌舞伎役者の旅芝居に瀾案したもので、劇中、猿之助が、『吉田屋』『忠臣藏』『碓知盛』『助六』『熊谷』『實盛』をみせる。

4.『黄表紙魂人』（二幕三場）——高田保作。

高田保氏が新人としての見地より、往時の人情の交錯を描いたもの。

——以上第二回興行——

以上右表の如く、その中には新大衆劇としての演目として、一應首肯し得るものもあるが、一見して解るやうに、種々相交錯した演目選定である。この交錯してゐる事實は何を物語るものであらうか。恐らくこれは、春秋座員の性質、結成の動機、及び演劇に對する觀客の要求する所のものをみれば、妥當な選定の方針ではある。然しこれは、實に理論的には、不徹底なものである。さてこの行き方が賢明なものであるかどうか。そのためには一歩退いて春秋座の觀客は、如何なる階層にぞくするものであるかを、究めるのが必要であるであらう。恐らく、少數の左翼層、そこまでは達してゐない急進的なもの、多いのは、如何しても今までの關係もあらうから、プチ・ブル層——下町趣味的なものをふくんで——であらう。してみれば此の演目選定の方針に對して、急進乃至左翼層の人々は、憎むべき性質のものとしてみるであらう。プチ・ブル層の人々は、こうした左翼趣味的なものが、主として上演される事に對しては、不満に思ふであらう。こうした觀客の性質を考へるときに、この選定方針は一時的にはともかくも、將來の進展——春秋座百年の計を約束するとは思

はれないのである。

さてここでわれわれは春秋座に對して、二つの行き方を提示することが出来るはずである。——即ち、從來の彼らの生活形式をすてて、敢然とプロレタリアに同化する生活革命を實行して、左翼演劇に向つてすすむ可か、それとも、封建歌舞伎に満足し得ざる新しき時代の觀客を、満足せしめ得る演劇の創立に精進すべきかの何れかである。然し、われわれは猿之助の聲明から觀取し得るやうに、春秋座の意圖して努めてゐる方向は後者の道に存するのであるらしい——いや、彼らの性質を考へる時に今の所この道が一番、彼らに適切である。そしてわれわれが期待してゐる道である。以上は藝術的な方面の問題であつたが、春秋座の存亡を決定する直接の動機となるものは、政治經濟的な問題である。このことは春秋座結成の動機からみても當然注意すべき性質のもので、下層俳優の生活權確保の要求問題と上演劇場獲得の問題とがそれである。

『ある劇場關係者は私達に、日本の歌舞伎俳優は、五つ程の階級に分れてゐると教へてくれた。第一は最高搾取階級の俳優、第二はそれに次ぐ搾取階級の俳優、第三は中間階級の俳優、第四は獨立俳優、第五は完全な被搾取階級である。』と秋田雨雀氏は云つておられる。恐らく第一のグループにぞくするであらう歌右衛門が一興行に一萬圓とると云はれてゐるかと思ふと、名題が百圓だつたり、三階の名題以下は五十圓以下の俸給をもらふと云ふ現今の状態であるのである。明に、俳優俸給二割減にたへ得ないのは、上層の俳優よりも下層の俳優等であつた。こうした經濟的な立場に耐へずして、新しき希望を以つて松竹トラストを脱して、春秋座にはせさんじた下層俳優の、近時新聞紙上の記事の如く騒ぐのは無理もないことであつてそれも良き脚本のない事も勿論であるが春秋座が上演すべき劇場をもたないからである。

現今、春秋座の上演し得る劇場は東京では、市村座と新橋演舞場だけである。その中市村座は財政困難で松竹に對抗し得る力もなし、春秋座としては足場が悪いと云はれ、猿之助自身もここに上演するのを嫌つてゐるのである。唯松竹に對抗

するものは新橋演舞場だけであつて、之も、松竹の俳優をかりてたつてゐる有様である。元來猿之助はこの新橋演舞場を視つて旗揚げをやつたのであつたが、松竹がその中に動いたために、そのぞきも見事切れたのであつた。かくの如き劇場封鎖をうけてゐる春秋座の政治經濟問題——ひいてはその前途は、ます／＼複雑と云ふよりも困窮に陥るばかりであつて、旗揚げ後數月にして、旗下しをやらざるを得ない悲境にあるのである。

この當面の經濟不安時代、思想動搖時代——劇團にまで及んでゐるので一層——に、一切の藝術上の冒險をはいし、不利なる立場を出来るだけ去る萬全策をとらんとした松竹獨裁下の、現今の劇壇に、春秋座の運動は明確に何かの衝動をあたへた。そしてこの衝動はたゞちに、松竹の興行戰線上の一部の新しい傾向となつてあらはれたのである。即ち——左團次勘彌をして、翻譯劇を上演せしめ、關西では阪東壽三郎に『第一劇場』を復活せしめたのである。

ここに於いて人々は、明治末期から大正初期にかけての、左團次を中心とした自由劇場の運動を思ひおこすであらう。この自由劇場は、封建的イデオロギーの歌舞伎劇に對抗して、近代적イデオロギーの新時代劇を確立して、一般大衆化するための一過程をなしたのであつて、次の時代への轉向の一つの過渡的役名をなすべき性質のものであつた。その自由劇場時代から時勢は移りかはつてゐる。今度の『シラノ・ド・ベルジュラック』にしてもそのもつイデオロギーは——たとへイデオロギーが演劇の良否を左右するものでないとしても——自由劇場時代の近代劇のイデオロギーすらよりも、退歩してゐる。元來このロスタンの劇曲は、『この英雄劇がとくにフランスの社會に迎へられたのは、ローマンチックであるとともに、英雄主義の本質をそなへてゐるからである』と、或るフランス人が云つてゐるやうに、それ以外何者でもないのかかはらず、現代に如何なる意味をもつて上演されたのであらうか。

現今の演劇の立場からみて、藝術上の要求からかくの如き種類の翻譯劇は上演されたとは思はれないのである。偶然的なもので、松竹の興行政策上から上演されたに、すぎないやうに思ふのである。(二月興行以後の藝題に注意するがい。)

然し俳優自身は、自己の藝術上の道を考へてゐるのであらうか。かくの如く徒に興行方針の犠牲となつて、時代にそふ藝術上の發達の道を行つと云ふ考へはないのであらうか。とにかく、左團次、勘彌のやうな歌舞伎役者中の新人は、明治、大正、昭和の時代を貫く線にそふた新しい大衆劇を開拓し、確立してゆくことこそが、彼らの藝術上の道——使命ではないか。

さて然し、この種の翻譯劇の上演されるに至つた理由の一部は、劇作家自身が告白してゐるやうに、彼らの不振怠慢によるものと云ふべきであらう。現今の我が演劇界は脚本難である——それも文字どほりの脚本難と檢閲による脚本難があるけれども、現今のは後者よりむしろ明に前者の脚本難である。何故にわれわれはよき戯曲を欲するか、『……一つの演劇に於て、その内容が固定して來ると、それに新しい力を與へるものは、先づ文學としての戯曲でなくてはならない。……動搖期の演劇、變動期の演劇が文學と結びつかなければならぬ理由もここにある。……既成劇壇不可避的動搖は、藝術的な戯曲に結びつく事によつて、新しい力を取入れ、自らを導いて行くことが出来る』（新潮演劇に於ける戯曲の地位）と北村喜八氏は云つてをられる言葉こそは、その答であらう。

然しこの種の翻譯劇上演は、くだらない脚本の上演より上々であるどころか、イブセンやチエホフ等の戯曲によつて、自由劇場や藝術座がその當時のわが劇壇にとつて非常な意味のあつたやうな、今の翻譯劇は意味がないのであるからして、くだらない今のわが通俗劇に對せしめてその向上をはかる、と云ふ意味に考へれば悪いこととはいへない。ましてやこの翻譯劇が次の時代——創作劇時代を約束するものであれば、意味あることである。が單なる商業主義によるこの上演にそれほどの重大性あるとは云へない。松竹が、機會主義をとればとるほど、春秋座の眞面目なる新しき演劇上の活動そのものは、意義あるものと云ふべきである。

こうした演劇上の問題に加ふるに映畫とレビエーの勢力は、劇當事者の眼界からはなすを許さざる程大きいものである。



演劇が比較的多数の見物を吸収し得る東京でさへ、映畫の侵略をふせぎ得ないのである。(歌舞伎座、東京劇場、帝劇、新歌舞伎座に於ける映畫レビュー等臨時興行するの計畫にも注意するがいゝ)これはただに經濟上の數字上のみでなくかつては映畫は『舞臺の再現』とさへ云はれたのであつたが、今や自己独自の藝術域を開拓してゐるばかりでなく、最近に於ける傑作——殊にトーキーの——は、かへつて舞臺に影響をあたへつゝある。阪東壽三郎の第一劇場の脚色上演『嘆きの天使』は、『これらは劇作家の立場から云はせれば、映畫を利用したものであらうが、いづくんぞ知らん、實は明に、演劇の降服である。映畫は華々しい勝利をおさめつつあるとこそいふべきである』と坪内士行氏は云つておられる。失敗にはつたとは云はるゝものゝ、猿之助の『アジヤの嵐』、早川雪州の『天晴れウオング』等々は、映畫模倣ないしは手法を採用してゐると云はれてゐるし、左翼演劇になると特に映畫の様式——フラッシュバック、フェードインの採用となりピスカートルがその始祖と云はれてゐるがフィルムを採用とまでになり、殆んど映畫の手法線にそふてすゝんでゐる時代になつたのである。改造四月號の坂本勝氏の『資本論』——著作者の註によれば、マルクス『資本論』第一卷の脚色全五部三十八場中の第一部八場であるにすぎないが——なども、芝居に於いてやるよりもむしろトーキーであつたら、色々の意味からすごいほどの効果をあげうるであらうと思はれる。

三月十四日——二十五日興行の新築地劇團の『アジヤの嵐』——高田保氏改修——の上演形式を試に記してみよう。

プロローグA 蒙古クリーロン街路。

プロローグB 街路の説教。

プロローグC クーロン支那人町の居酒屋。

第一幕 第一場 チムールの小屋。

第二場 壯麗なラマの寺院内。

第三場 市場の一角。

第四場 毛皮取引所の内部。

第五場 物陰。

第二幕 第一場 山頂。

第二場 將軍夫妻の化粧室。

第三場 シヤルナーラの小屋。

第四場 ラマの寺院奥深き内部。

第五場 番兵とチムール。

第六場 ラマ寺院内L國軍司令部。

第七場 砂山の上。

第三幕 第一場 寺院内チムールの部屋。

第二場 夜の山奥。

第三場 ラマ寺院内L國軍司令部。

第四場 寺院内チムールの部屋。

プロローグA.B.C.は『アジアの嵐』の三つの根本となつた方面——L國の資本主義と帝國主義（互ひに手を組合はせた）の暴露、ラマ僧の腐敗——宗教の暴露、蒙古族の自覺と團結、を先づ最初にあたつて強調し明示するを目的としてゐるやうに思はれるのである。さうすることによつて、蒙古に於ける現状を明確に觀客に把握させて、そしてそれを出發點として、三幕十六場の多數に分つた一場面を、——モンタージュを思はせる——組合せる事によつて、『デングスカンの後裔』

の勝利までの過程を示す手法をとつてゐる。先にブドフキンの傑作映畫があつただけに、その手法に於いても、俳優の演技に於いても、明にその影響が觀取し得られたのである。藝術上でも經濟上にても、かくの如く映畫とレビュウの勢力は大であるのであるから、從來のそれとは形式と内容に於いて、全然異つた連鎖劇、トーキー化、レビュウ式の演劇の出現と云ふことは——それが良否は別として——事實となつて現はるものではなからうか。何はともあれ、映畫の演劇への投影こそ事實となつてしまつた。

かくの如き種々の問題に包圍された演劇界の中心をなしてゐる歌舞伎劇そのものの問題は如何であらうか。とに角、『どこい歌舞伎は生きてゐる！』である。

歌舞伎は之迄始終滅亡するやうに説かれもし、すゝんで革新的劇團がおこるにはおこつたが、何れもかへつて『返へり討ち』的にたばされてしまつた。歌舞伎は古くさいと云ふ。古いとは内容を指してゐるのであらう——内容の古いことは當然である。それにもかゝはらず、歌舞伎が今まで生きながらへて來た理由は、その脚本のもつてゐる文學的内容にあるのでない事は勿論であつて、歌舞伎が、舞臺藝術としての技術がすぐれてゐる點と、感覺を第一位として劇を構成してゐる點にあると思ふのである。殊に目にて味ふもので、耳はその目に味ふ味を助け、頭は一番かるい役をしかなしてゐないのである、従つて當然、わが歌舞伎は舞踊——所作が中心となつてゐる。言葉よりも肉体で描き出さうとする。然し歌舞伎が衰頹した事は事實であうらし、——春秋座の旗揚げも、歌舞伎劇没落の一過程である——このまゝであつたら、大勢に於いて未來の演劇の中心であり得るとは思はれないし、勿論その内容に於いて未來のものでないどころか、現代のものでさへないのである。

では、この歌舞伎の生命の維持者が、それほど秀でた表現形式であるならば、この様式の中に新しき内容をもることによつて、一層歌舞伎の發達の可能性を考へ得るではないか、と云ふ問題が起つてくる。然しよくわれわれが翻つて考へてみ

ると、この歌舞伎の技術——表現様式は極端にまで視覚本位に生長してきてゐるのであつて、而もその内容とこの形式とが、分離しては兩立しがたいと思はれる程にまで、密接に關係しあつて而も長い間發達してきてゐるのである。この内容と形式の渾然たる融和の境から、われわれは歌舞伎のもつ藝術的なよさ——岸田劉生氏はその著『舊劇美論』の中で、このよさを『藝術的に高尚なる卑近美』と意味されてゐるやうである——に陶醉するのである。到底この内容とこの形式の分離は考へられない。要は、この形式を如何に生すべきか、と云ふことであらう。演劇史を繙く人は何人も解るやうに、過去に於いてもこの形式に時代——その當時の内容をもちこんだ時代があつたのである。明治維新ですらも、その事實は默阿彌の散切物等にみられるのである。然し、この形式に、全然と思はれる程に異つた文化の現代の内容が、もられるであらうか。明に不可である。ここに於いて——現代に於いて、歌舞伎は人々をはなれた。眞實な事を云へば歌舞伎が現代の文化におくれてしまつたのである。従つてその救済法は幾度も人々によつて一時的な彌縫策的に提出されたが、何らの救済とはならなかつた。

それは當然なことであつて、この歌舞伎獨特の表現形式の制約ある限り本當の救済は出来ない。無理に内容の新味を加へんとすれば、この表現形式の改變となるであらう。即ち從來の内容を改變することは従つて獨特の表現形式の改善を意味し、歌舞伎劇のよさはなくなるであらう。それ故、歌舞伎劇讀美者はこの表現形式をはかに捨てようとしないのであると思ふ。

この歌舞伎劇の生育者等とは異つた新しい世界觀にたつ人々の中からも、歌舞伎劇の救済發達せしむる意見の提出があつた。(林房雄氏『プロレタリアートと歌舞伎』)が、こゝではその批判をさける事にして、近頃の問題となつた意見は、改造四月號の小林一三氏のそれであるであらう。この小林氏の意見の特色たるところは、第一に經濟的——歌舞伎劇を一つの利潤を生む企業的なものと考へてその生産的な方法——の見地から、救済しようとするものがそれである。次に、氏—

—今の歌舞伎劇はレビニューだと批評される——は、藝術的な立場からの意見を出してゐられることである。

意見は要約すれば、第一に、『芝居をして國民大衆のために興行すべき性質のものであり、特權階級の觀客層の手から奪つて國民大衆を觀客層として開放すべきもの』とせば、五十錢一圓の觀覽料を基礎として面白い芝居を提供しなければ駄目である。これを實行せんとするならば大劇場の建設によらねばならぬ。次に『昔から民衆を顧客として生育してきた歌舞伎劇の現代化によつてのみ初めて國民劇を大成し得るものと信じてゐる。歌舞伎劇の現代化とは西洋音楽を中心にしたる歌舞伎芝居である。よし、その戯曲が現代ものであり、西洋ものであるにしても、その組立や、表現や、唄や、舞踊や、その取扱方が、舊歌舞伎式に立脚して娛樂本位に大成せしむることである。』

とにかく、先づ、大衆——必ずしもプロレタリアートを意味したものではない——に解放すべきことが、目下の歌舞伎劇の重大なことである。そのためには、小村氏の意見は至當である。が、現在の如き、俳優の組み合せ方や、給料の關係の存在する限り、一般大衆への開放は明に不可能である。これこそ歌舞伎劇にとつて危険なことである。内にも、外にも、幾多の亡ぶべき要素を持つにもかゝはらず、やつとその卓越せる表現様式のために、生命を維持され、俳優のもつ獨特の味を味はひ、舞臺上の習俗を呑みこんでゐる人々のみしか、歌舞伎劇の讚美者となり得ざる今日の歌舞伎劇。明日の國劇たり得るは、疑はざるを得ない。